



# Les arts visuels dans les sonnets de Rafael Alberti : pistes transesthétiques vers une écriture de l'image

Lucie Lavergne

## ► To cite this version:

Lucie Lavergne. Les arts visuels dans les sonnets de Rafael Alberti :  
pistes transesthétiques vers une écriture de l'image. Bénédicte Mathios.  
Le sonnet et les arts visuels: dialogues, interactions, visibilité, 21, Peter  
Lang, pp.363-384, 2011, Liminaires- Passages interculturels, 978-3-0343-1020-8.  
<<http://www.peterlang.com/index.cfm?event=cmp.ccc.seitenstruktur.detailseiten&seitentyp=produkt>  
<hal-01323859>

**HAL Id: hal-01323859**

**<https://hal-clermont-univ.archives-ouvertes.fr/hal-01323859>**

Submitted on 1 Jun 2016

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## Les arts visuels dans les sonnets de Rafael Alberti : pistes transesthétiques vers une écriture de l'image

L'œuvre poétique de R. Alberti illustre la fascination de son auteur pour l'image<sup>1</sup>, notamment à travers le recueil *A la pintura* (1945-1952)<sup>2</sup>, dédié à la peinture. Dans ce recueil, mais aussi dans *Marinero en tierra* (1924)<sup>3</sup>, *Los ocho nombres de Picasso* (1966-1970) ou *Roma, peligro para caminantes* (1963-1968), le sonnet est associé à une évocation ou une réflexion sur les arts visuels. Nous nous proposons d'étudier les modalités de cette correspondance en analysant les rapports de type « référentiel » (le sonnet désigne l'image) et les rapports de type hyperesthétique, de recreation de la « visualité ». Le portrait ou le paysage constituent des modes d'écriture du visuel, par un changement de médium, une « retranscription » littéraire, mais aussi, comme nous le verrons enfin par une imitation de la visualité qui fait du sonnet un tableau.

### I- L'art visuel, référent du sonnet

Les arts visuels sont évoqués par R. Alberti, à travers trois schémas principaux de rapports transesthétiques<sup>4</sup>, de la simple allusion à la description (*ekphrasis*) ou au commentaire. Dans le recueil *A la pintura*, la peinture est le référent du poème qui la désigne, l'interpelle, lui rend hommage.

#### 1.1 *A la pintura* : les arts visuels au fondement des sonnets et des recueils

Chacun de vingt sonnets de *A la pintura* est consacré à un objet unique et central : corps –du peintre<sup>5</sup> ou du modèle<sup>6</sup>– outils<sup>7</sup>, techniques<sup>8</sup>, objets représentés<sup>9</sup>, genres picturaux<sup>10</sup>, talent de l'artiste<sup>11</sup>, sont célébrés tour à tour, dans un hommage multiple et minutieux permettant une évocation « totale » de ce macro-référent, la peinture, vers lequel les sonnets convergent. Cette correspondance interne est soulignée par la répétition de l'expression « a la pintura » au vers 14 de chacune des compositions, et les renvois allusifs d'un poème à l'autre comme dans le sonnet liminaire « A la pintura »<sup>12</sup>.

Les échos aux autres sonnets du recueil y expriment l'alternance entre deux conceptions de la peinture, art et artisanat. Le terme « lino » (v. 1) renvoie à son aspect matériel, célébré dans le poème « Al lienzo », évoqué par les termes « pincel » (v. 6) et « línea » (v.5), qui font écho aux titres « Al pincel » et « A la línea ». Au contraire, avec le terme « diseño », il est question de la peinture comme art, conçu (« en espera », v. 2) dans l'esprit du peintre

---

<sup>1</sup> Alberti R., *La arboleda perdida*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, tome 1. Voir également à ce sujet l'article de B. Mathios : « '1917', ou le retour à un « amour interrompu » de Rafael Alberti » in *Exils, passages et transitions. Chemins d'une recherche sur les marges, Études rassemblées par Anne Dubet et Stéphanie Urdician*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, CRLMC, CHEC, 2008, p. 181-193.

<sup>2</sup> Alberti R., *Obra Completa, Poesía*, Madrid, Seix Barral, 2006, pp. 103-200.

<sup>3</sup> *Poesía I, op. cit.* pp. 79- 194.

<sup>4</sup> Vouilloux B., *Langages de l'art et relations transesthétiques*, Paris, Éd. de l'Eclat, 1997.

<sup>5</sup> « A la retina », « A la mano ».

<sup>6</sup> « Al desnudo », « Al ropaje ».

<sup>7</sup> « Al pincel », « A la paleta », « Al lienzo ».

<sup>8</sup> « A la perspectiva », « Al claroscuro ».

<sup>9</sup> « A la línea », « A la composición », « Al color », « A la luz », « A la sombra », « Al movimiento » et « A la divina proporción ».

<sup>10</sup> « A la pintura mural », « A la acuarela ».

<sup>11</sup> « A la gracia ».

<sup>12</sup> *Op. cit.* p. 110.

(« imaginación », v. 3). Les vers 7 et 8 renvoient aussi à l'élaboration mentale de l'œuvre (« al estilo o la manera »), à laquelle les objets et outils sont soumis (« obediente », v. 7). Ce lexique évoque la complexité de la peinture dont chaque élément est apostrophé, personnifié, comme la main appelée « pintor » (v. 14) : la figure du peintre est réduite à ce seul élément corporel, tel un ouvrier au service de son art. Par une métaphore semblable, dans le poème « Al pincel »<sup>13</sup>, le pinceau apostrophé est qualifié d'« esbelto albañil de la Pintura » (v. 14). Le terme « albañil » renvoie à la polysémie du terme « obra », œuvre d'art et chantier de construction. Son ambiguïté illustre celle de la peinture, de même que les titres des poèmes. Le recueil fonctionne donc à la fois comme un signe qui désigne la peinture et comme un « miroir » qui reflète, par sa forme, celle de son référent, plus vivement encore avec l'« ekphrasis ».

## 1.2 L'ekphrasis réelle ou possible

Les sonnets du recueil *A la pintura* présentent des passages de « description d'une œuvre d'art »<sup>14</sup>, « ekphrasis » ponctuelle ou suivie, rarement identifiée. Le poème « Al desnudo »<sup>15</sup> suggère en effet certaines représentations de nus féminins, notamment *La Naissance de Venus* de S. Botticelli, dont sont évoqués les cheveux blonds et brillants (« centella la melena », v. 5), la sensualité suggérée (« sólida azucena », v. 4) et dévoilée (« sueño palpable de la forma plena »). L'allusion à la mer en arrière plan (« mar precipitada », v. 6), les fleurs autour du personnage (« rosa mural », v. 2) guident la lecture de l'ekphrasis jusqu'à ce que l'apparition du nom de « Venus » (v. 14) permettent son identification finale.

La « reconnaissance » de l'ekphrasis est progressive, à l'image du travail du peintre. L'élaboration du nu est en effet conçue métaphoriquement comme un lent habillage évoqué par une gradation. Le corps dépourvu de chair dans le premier quatrain (« esqueleto ornamentado », v. 1, « vestido de los huesos », v. 3) est peu à peu élaboré (« melena », v. 5) jusqu'à devenir « forma plena » (v. 8) à la fin du second quatrain. Les tercets renvoient à l'accomplissement des œuvres, réalisation charnelle (« plástica », v. 10) que les mouvements du pinceau personnifié ont engendrée : « la gloria del pincel es modelarte, / vestirte, y al vestirte desnudarte » (v. 12-13). L'antithèse « vestirte desnudarte » désigne métaphoriquement la peinture comme un vêtement qui, paradoxalement, révèle le nu à mesure qu'il habille la toile. La beauté féminine est célébrée par la représentation picturale de même que par la forme mesurée du sonnet, « image de perfection et de beauté en tant que forme fermée sur elle-même », selon Marie Roig Miranda<sup>16</sup>.

Comme le précisent M. Aquien et G. Molinié, l'ekphrasis a pour point de départ « un traitement artistique déjà opéré »<sup>17</sup>, l'œuvre d'art, qui subit le passage d'un médium à un autre. En nécessitant une « reconnaissance » du pictural dans le verbal, elle interroge la forme du sonnet et sa correspondance avec les arts visuels. De quelle nature est ce changement de médium ? Modifie-t-il la représentation artistique ?

## 1.3 Le commentaire : une spécificité du langage verbal

<sup>13</sup> *Op. cit.* p. 138.

<sup>14</sup> Aquien M. et Molinié G., *Dictionnaire littéraire*, Paris, Librairie Générale Française, 1999, p. 140.

<sup>15</sup> *Op. cit.* p. 184.

<sup>16</sup> « Les sonnets de Quevedo », in *Le sonnet à la Renaissance*, Actes des troisièmes journées rémoises 17-19 janvier 1986, sous la direction d'Yvonne Bellenger, Paris, Amateurs de livres, 1988. p. 312.

<sup>17</sup> Aquien M. et Molinié G., *op. cit.* p. 141.

Dans la série de sonnets consacrés aux reprises de la « Fornarina » de Raphaël par Picasso<sup>18</sup>, l'ekphrastique, déclarée dans les titres des poèmes (qui renvoient aux personnages des dessins de Picasso) suppose une double transition, de la peinture aux dessins, puis des dessins aux poèmes. Quels approfondissements, oublis ou bouleversements sont introduits par ces transitions hypertextuelles ?

La première transition est effectuée par Picasso : elle suppose un élargissement du champ par rapport à l'œuvre « première », puisqu'est également représenté, outre la Fornarina, le peintre Raphaël, ainsi que Michel Ange qui observe la scène caché derrière un rideau<sup>19</sup>. Lors de la seconde transition et du changement de médium (on passe du pictural au verbal), les poèmes de R. Alberti soulignent cette première modification puisque la présence de Michel Ange fait l'objet du poème « De Miguel Angel a Picasso ». La présence du « voyeur » est suggérée par les termes « cortinones » (v. 3) et « cortina » (v. 13). De plus, dans les poèmes, l'irruption de Michel Ange est interprétée comme un aveu de son homosexualité (« Nunca me enamoró la Fornarina, / sí Rafael », v. 12-13), ce qui suppose, plus qu'un élargissement de la focalisation, sa déviation, du modèle vers le peintre. Le référent initial du tableau – la Fornarina – est modifié au profit du couple Raphaël-la Fornarina, voire de Raphaël seul.

L'ekphrasis se double ici de « métaesthéticité<sup>20</sup> », puisque les différents personnages commentent tour à tour les dessins. Si le commentaire de l'œuvre picturale dans le sonnet, c'est-à-dire l'« interprétation » de l'image et son adaptation langagière, peut certes introduire un bouleversement, il implique plus souvent un approfondissement du sens. Dans le poème « De Picasso a la Fornarina y Rafael », l'expression « un pincel le metió entre ceja y ceja » (v. 4) constitue une ekphrasis ponctuelle des dessins V, XX et XXI de Picasso, où la juxtaposition du pinceau au front de la jeune femme donne en effet l'illusion qu'il se situe entre ses sourcils. Cela dit, cette expression figée, désignant au figuré une concentration intense sur un objet ou une idée, pourrait renvoyer à la relation amoureuse du peintre et du modèle. Si les rapports sexuels font déjà l'objet des dessins de Picasso, la première « transition », effectuée lors du passage de la peinture au dessin, est une exacerbation parodique de l'érotisme (connoté chez Raphaël par la nudité de la jeune femme) converti en pornographie. Lors du passage au langage verbal, la dimension pornographique parodique est, à son tour, mise en valeur par des termes à doubles sens qui relèvent à la fois de la description et du commentaire.

Accessible au seul langage « verbal » (au contraire du pictural), la polysémie et la dualité sens propre/sens figuré caractérisent la seconde transition, celle de l'image visuelle aux mots. Le sens double ou ambigu, l'ironie sont la règle. L'écriture retrouverait-elle avec subtilité la dimension suggestive prégnante dans l'original de Raphaël et dévoyée par Picasso ? Certes, thématiquement, les sonnets renvoient à l'œuvre de Picasso plutôt qu'à celle de Raphaël. Néanmoins, si la (fausse ?) pudeur de la Fornarina – héritée de Raphaël – constitue une source de comique, cet humour est quant à lui caractéristique des dessins de Picasso : on peut donc dire que l'œuvre de R. Alberti réunit deux « hypotextes ».

---

<sup>18</sup> *Los ocho nombres de Picasso* (1966-1970) in *Poesía IV*, pp. 247-250. Ces poèmes font partie du recueil.

<sup>19</sup> Cf. les dessins XXI et XXII de la série de Picasso.

<sup>20</sup> Nous formons ce terme à partir de « métatextuel » (Genette Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982) et de « transesthétiques » (Vouilloux Bernard, *Le langage de l'art et les relations transesthétiques*, Paris, Ed. de l'éclat, 1997).

Dans le poème « De la Fornarina a Picasso », les références érotiques abondent par clins d'œil : « mis secretas cosas », v. 2, ou « empinadas cimas », v. 3 (désignant peut-être la poitrine de la jeune femme) deviennent humoristiques par une confrontation de l'œuvre picturale et de l'œuvre poétique qui permet d'y voir des euphémismes à tonalité érotique. L'expression « las posturas más maravillosas » (v. 6) apparaît au contraire comme une emphase amusante décrivant l'acte sexuel de manière laudative et pompeuse. Métaphores et lexique témoignent de la duplicité du langage verbal. Les images de l'abîme pénétré (« abismo...penetrado, v. 4), des formes « soulevées » (« formas al viento en vilo levantado », v. 8) sont autant de références érotiques (mal) cachées qui font sourire. Le lexique érotico-pornographique abonde, particulièrement celui de l'érection<sup>21</sup>, parfois employé de manière imagée, comme avec la métaphore filée du « coq » « vif et frémissant » (v. 12 du premier poème) dont la crête (« cresta », vers 3 du second poème) évoque également l'idée d'érection (le terme a aussi le sens de « hauteur » en espagnol). Plus complexes, plus subtiles que la confrontation visuelle, la lecture et l'interprétation sont de véritables sources d'érotisme, dans des textes ambigus semés de jeux de mots, tel que celui du « four à pain jamais refroidi »<sup>22</sup> que la Fornarina (« fille du boulanger » en italien) met à disposition de son amant.

L'image visuelle est célébrée par les « images mentales »<sup>23</sup> de l'écriture. En effet, dans le poème « Del Papa Julio a Picasso » le locuteur Jules II est non seulement un contemporain de l'histoire d'amour entre Raphaël et la Fornarina mais un véritable voyeur, en ce qu'il considère la visualisation comme la véritable source de plaisir. S'il accuse – pour la forme ? – le maître espagnol de ternir son image (« graves indecencias », v. 11), l'enthousiasme de la pointe finale : « te coronó/con cien años y un día de indulgencias » (v. 14) exprime le pouvoir qu'a le dessin de faire renaître le plaisir de l'objet réel, de l'acte même, voire de se substituer à lui<sup>24</sup>. Le plaisir avoué par Jules II ne provient pas de l'objet représenté, mais « de la représentation de l'objet, autrement dit de la *mimésis* »<sup>25</sup>, qui a lieu sur la toile. L'ambiguïté dans les propos du Pape permet cette revalorisation du « sens *esthétique* », du « plaisir devant l'art », révélés par la *mimésis*. Malgré sa complexité, le passage du verbal au visuel célèbre la représentation. Voyons à présent comment il lui emprunte ses techniques d'écriture.

## II- Les arts visuels, techniques d'écriture appliquées au sonnet

Les sonnets de R. Alberti empruntent aux arts visuels des types de composition tels que le portrait ou le paysage, « lieux communs » de la littérature et de la peinture<sup>26</sup>, pour une élaboration multiple de l'image envisagée à la fois comme un procédé littéraire et un phénomène visuel.

### 2.1 L'image « immortalisée » :

Le sonnet-portrait « A Rosa de Alberti, que tocaba, pensativa, el arpa (Siglo XIX) » de *Marinero en tierra*<sup>27</sup> reprend les caractéristiques d'un genre à la fois pictural et littéraire. Phénomènes visuels et langagiers sont entremêlés, notamment quand le titre renvoie, par sa

<sup>21</sup> Voir par exemple le terme « erguido », v. 3 du poème « De Raphaël a Picasso ».

<sup>22</sup> Cf. le sonnet « De Rafael a Picasso » (v. 4).

<sup>23</sup> Sur les différents types d'images, voir : Reverseau A., « Bernard Vouilloux et les problèmes méthodologiques du champ de recherche texte/image » (<http://www.poesie-arts.com/Bernard-Vouilloux-et-les-problemes.html>).

<sup>24</sup> Cf. Michel Leiris, cité par Dupuis-Labbé D., *op. cit.* p. 120.

<sup>25</sup> Laize H., *Aristote, La poétique*, Paris, PUF, 1999, p. 51.

<sup>26</sup> Bergez D., *op. cit.* p. 75.

<sup>27</sup> *Op. cit.* p. 88.

formulation, au Siècle d'Or<sup>28</sup>, période de développement du portrait littéraire<sup>29</sup>. Ce clin d'œil au passé permet l'évocation d'un personnage « immortalisé », gageure du portrait selon Edouard Pommier<sup>30</sup>. La scène, dont « la solennité et l'emphase »<sup>31</sup> rappellent le portrait d'apparat, avec le terme « rodapié » (v. 1), apparaît d'emblée comme un cadre à observer : un « mirador » (v. 2) fortement marqué par l'iconographie.

Au centre, clé de voûte de cette composition, le personnage de Rosa de Alberti tient le rôle de « dominante », définie par R. Jakobson comme l'« élément focal d'une œuvre d'art [qui] « gouverne, détermine et transforme les autres éléments »<sup>32</sup>. En effet, si le poème a pour objet le personnage de Rosa, celui-ci, plus particulièrement son prénom, scinde l'unité du poème. Du prénom « Rosa » découle en effet l'image de la rose, sorte de leitmotiv muet qui, bien que n'étant jamais directement évoqué, engendre une métaphore florale filée dans toute la composition (« florecía », v. 7, « pensativa entre las flores », v. 14). Il confère au portrait son unité thématique et esthétique autour d'une triple image triple, à la fois référentielle (le personnage de Rosa), littéraire (la métaphore de la rose) et visuelle (la couleur « rose » suggérée par la métaphore). Le sonnet est embrassé formellement et sémantiquement circonscrit par le portrait qui rejoint là sa signification étymologique qui le désigne comme l'acte de tirer un trait pour former « le tour de quelque chose »<sup>33</sup>.

La richesse métaphorique du motif de la rose renvoie au *conchetto*, défini par F. Graziani d'après Gracián comme un « projet fondateur » qui exprime « la correspondance entre les objets »<sup>34</sup>. Dans le *conchetto*, images mentales et visuelles incitent à creuser le sens pour en souligner la complexité, voire l'ambiguïté. Dans le vers « Pensativa de Alberti entre las flores ! » (v. 14), l'adjectif « pensativa » déplace la métaphore florale, de la rose vers la pensée (« pensamiento »). Si la première symbolise depuis Ronsard la fugacité et la fragilité de la jeunesse, le terme « pensativa » renvoie par un jeu de mot autour du nom de la fleur à l'idée de réflexion, voire à une prise de conscience de la part du personnage. Songe-t-il déjà à l'avenir et à la mort ? A-t-elle entendu le message du poète français que la rose ignore ? L'altérité des variétés de fleurs représente alors la dualité des attitudes devant la mort, mais leur réunion en un seul *conchetto* montre l'ambivalence qu'acquiert, en fin de compte, le personnage unique de Rosa. Le *conchetto* floral implique donc à la fois l'innocence et le savoir.

La profondeur du *conchetto* rompt la linéarité de la lecture : il exige un approfondissement. La concision et la densité sémantique du sonnet impliquent alors un « arrêt » sur l'image, un instant de réflexion. Nourrie de références picturales et littéraires, l'image que crée le sonnet-portrait est donc un « tableau » à double titre : d'une part, parce que celui-ci est un espace soudé par une image centrale, d'autre part parce que cet espace est fermé et marqué par la profondeur sémantique qui implique une lecture lente et pausée. Le sonnet-portrait semble alors atemporel, image immortalisée pour une lecture verticale. Le paysage, autre « forme » empruntée aux arts visuels<sup>35</sup> se caractérise également par cette absence de mouvement.

## 2.2 Portraits et paysages : de l'image perçue à l'image « imaginée »

---

<sup>28</sup> Cf. le titre du sonnet « A la marquesa de Ayamonte, dándole unas piedras bezares que a él le había dado un enfermo » de Luis de Góngora.

<sup>29</sup> Bergez D., *op. cit.* p. 87.

<sup>30</sup> Pommier E., *Théories du portrait*, Paris, Gallimard, 1998, p. 20 et 24.

<sup>31</sup> Bergez D., *ibid.* p. 89.

<sup>32</sup> Jakobson R., *Question de poétique*, Paris, Seuil, 1977, p. 145.

<sup>33</sup> Pommier E., *ibid.* p. 15.

<sup>34</sup> « Le *conchetto* dans le sonnet », in *Le sonnet à la Renaissance*, *op. cit.* p. 106.

<sup>35</sup> Bergez D., *ibid.* p. 99.

Le poème « Alba de noche oscura »<sup>36</sup> dépeint un cadre crépusculaire et immobile (« inmóvil », v. 1) dans lequel les motifs apparaissent successivement : « la luna » (v. 1), « los pinos » (v. 3), « el rey del día » (v. 4, c'est-à-dire le soleil), juxtaposés selon une visualisation de l'espace référentiel.

Sobre la luna inmóvil de un espejo  
celebra una redonda cofradía  
de verdes pinos, tintos de oro viejo  
la transfiguración del rey del día.

La plata blanda, ayuda de reflejo,  
muere ya. Del cristal –lámina fría –  
dice la voz del vaho en agonía :  
– Doró mi lengua el sol, ¿de qué me quejo?

Las puertas del ocaso, ya cerradas,  
tapian de luto el campo. Negros perros,  
a los que nadie sabe, ocultos, gritan

Decapitando sueños, fatigas,  
sobre el túmulo alto de los cerros  
la estrellas del valle se marchitan.

L'accent est mis sur la perception des formes (« redonda », v. 2) ou des teintes (« verdes », « tintos de oro viejo », v. 3, « negros », v. 10) tributaire du point de vue adopté. Le locuteur, spectateur de cette « image », transcrit verbalement sa vision par des synesthésies : la lumière diffuse de la lune lui semble « molle » (« blanda », v. 5), la brillance lui rappelle un miroir (« espejo », v. 1), la faiblesse de la lumière de l'astre naissant est assimilée à une carence alimentaire (« ayuna de reflejo », v. 5) qui contraste avec la lumière du ciel encore clair, couleur métal (« lámina fría ») et transparent comme le « cristal » (v. 6). Cette contemplation, effectuée sous un angle particulier, rend compte de la subjectivité avec laquelle est décrite l'image. De celle-ci, dépend le point de vue adopté par le locuteur-spectateur, révélé par l'expression « Las puertas del ocaso » (v. 9) qui rejoint la conscience perceptive de J.-P. Sartre : « l'objet quoiqu'il entre tout entier dans ma perception, ne m'est jamais donné que d'un côté à la fois »<sup>37</sup>. La fermeture des portes renvoie à un emplacement géographique et donc à une « observation ».

En tant que référent observé et décrit par le locuteur, l'image est évoquée subjectivement, selon un continuel va-et-vient entre « conscience perceptive » (dont nous venons d'évoquer une représentation) et « conscience imageante »<sup>38</sup>. Cette dernière semble prendre le dessus dans les tercets qui évoquent un paysage devenu sombre après la tombée de la nuit. Le référent (paysage) suscite une image mentale autonome, peuplée de personnages et de motifs qui surgissent de l'imagination du locuteur sans référent visible. Les chiens noirs qui hurlent dans la nuit (v. 10-11) renvoient à un univers nocturne et effrayant. L'adjectif « ocultos » (v. 11) indique bien qu'il ne s'agit pas d'une perception mais d'une intuition, de même que l'expression « a los que nadie sabe » (v. 11) qui souligne à la fois leur condition secrète (ils sont le fruit d'une imagination débordante) et d'une impossibilité d'interpréter cette figure, ce qui fait d'elle la source de peurs. Images référentielles et mentales sont conjointes et s'engendrent mutuellement.

La dimension visuelle du poème provient également de la capacité du langage à adapter une vision, métamorphosée en un monde intérieur peuplé d'êtres chimériques. Ce passage de

<sup>36</sup> *Marinero en tierra*, in *Poesía*, op. cit. p. 90.

<sup>37</sup> Sartre Jean-Paul, *L'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1986, p. 23.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 19-22. Sartre choisit d'ailleurs l'exemple du portrait (pp. 41-47).

la contemplation à l'imagination confère d'ailleurs au poème une certaine dynamique, les tercets témoignant d'une réelle évolution dans l'observation du paysage, par rapport au quatrain. L'observation n'est d'ailleurs plus exempte de temporalité dans le dernier tercet du poème : le verbe « decapitando » décrit la fin des rêves (« sueños »), ainsi, métaphoriquement, que celle de la nuit, par la disparition des étoiles (« se marchitan », v. 14). Le verbe « decapiter » renvoie à la violence connotée également par la figure des chiens noirs, deux vers plus haut, mais elle est désormais transposée à un phénomène non plus imaginé mais bien observé, puisqu'il s'agit du lever du jour, comme si les deux types d'images (ou les deux consciences sartriennes) étaient indissolubles. La contemplation n'est donc plus à l'origine de l'imagination ; au contraire, les fantasmes du locuteur influent sur l'observation elle-même. Sa présence sous-jacente engendre un aller-retour entre deux types d'images, tantôt purement visuelle, contemplative, référentielle, tantôt littéraire et mentale, fruit de sa subjectivité.

De même, le sonnet-portrait « Rosa-fría patinadora de la luna »<sup>39</sup> se construit à partir d'un motif fondamental dont la persistance provient à la fois d'une perception visuelle et de son appropriation par le locuteur. La blancheur constitue cette dominante : connotée par le froid, elle est annoncée dès le titre par le nom du personnage « Rosa-fría », qui revient à travers les motifs de la neige et de la glace : « Ha nevado en la luna » (v. 1), « patinan », « yelo » (v. 2), « nieve de la nevería » (v. 8), le verbe « albea » (v.12), « heladas » (v. 13). Or, là encore, les synesthésies rendent compte du point de vue d'un locuteur obnubilé par la blancheur environnante : même le silence, qualifié de « escarchado » (v. 9), est décrit comme un phénomène visuel et matériel (« te rodea »), confondu avec le cadre des montagnes. La métaphore textile employée pour l'évocation de leur forme escarpée (« destejido », v. 10) révèle la présence d'un je. L'image est à la fois visuelle, perçue et métaphorique, émanation d'une subjectivité.

Néanmoins, le spectacle de patinage de « Rosa-fría » ne constitue pas un tableau immobile mais semble au contraire perçu à travers l'objectif d'une caméra qui tantôt s'éloigne, tantôt approche la patineuse, accompagnant ses mouvements : les verbes « patinan » (v. 2), « sube » (v. 3), « da un revuelo » (v. 6), « rodea » (v. 9) traduisent ce dynamisme. Avec l'adjectif « rizada » (v. 3), le mouvement de l'écharpe semble figé comme par un arrêt sur image, ce qui implique également la présence d'un je qui fixe sa perception et l'immortalise, comme dans un portrait. De sa perception, puis de l'image mentale qu'il a élaborée découlent les métaphores qui introduisent par allotopies des objets étrangers au contexte, comme ici les cheveux, ou plus loin la cloche. L'expression « campana de lino » (v.7), en effet, évoque le gonflement furtif de la jupe par le vent. La présence d'un je permet le passage d'une image observée et en mouvement à d'une image mentale fixée dans l'esprit du locuteur-observateur, « conscience imageante » dont le propre est de « se donne[r] tout entière pour ce qu'elle est, dès son apparition »<sup>40</sup>.

Par cette co-présence des images chez R. Alberti, fixité et mouvements alternent. Dans le dernier quatrain, l'échelonnement du vers 12 sur deux lignes traduit visuellement la rupture annoncée par l'apostrophe « ¡Adiós, Patinadora ! », mais aussi la temporalité puisque « el sol albea », la nuit et « Rosa-fría » disparaissent ensemble. L'image créée par le locuteur est rompue par cette temporalité qui surgit et qui « bouscule » même l'image visuelle observée. Le personnage référent, en effet, disparaît, subitement « remplacé » par un autre, « Malva-Luna », dont le portrait sera développé dans le sonnet suivant, ce qui engendre la destruction de l'espace du sonnet.

<sup>39</sup> *Marinero en tierra*, in *Poesía*, op. cit. p. 92.

<sup>40</sup> Sartre J.-P., op. cit. p. 25.



¡Adiós, patinadora !  
 El sol albea  
 las heladas terrazas siderales,  
 tras de ti, Malva-Luna, patinando.  
 (vers 12 à 14)

L'expression « tras de ti » indique déjà le mouvement, non seulement de la patineuse mais de la forme poétique elle-même par un déplacement référentiel. La cohésion de cette forme coïncide avec la permanence de son référent. La rupture de celui-ci engendre l'achèvement de celle-là. Ce procédé typographique a permis d'observer que les images mentales et les images contemplées évoquées poétiquement conduisent à un troisième type d'image où la forme sonnet, soulignée ou perturbée, peut devenir elle-même un « art visuel ».

### III- Le sonnet, forme visuelle :

Avec la disposition des vers sur la page, c'est le sonnet en tant que forme fixe, parfois transgressée, qui entre en jeu. L'inclusion des arts visuels ne se fait plus par transposition (pris comme techniques d'écriture), mais par mimétisme. Quels procédés interviennent dans l'espace poétique ?

#### 3.1 Syntaxe et métrique, une spatialisation du langage

La syntaxe est une mise en forme du sens, une organisation de l'espace poétique du sonnet qui détermine la longueur, l'étalement sur la page du vers et du poème. Dans le sonnet « Al lienzo »<sup>41</sup>, les strophes constituent des espaces fermés, introduits par l'anaphore de « A ti » (v. 1, 5 et 10) et clos par un point (v. 4, 8, 11, 12, 13 et 14). La correspondance parfaite vers/phrase dans le dernier tercet constitue une sorte de « point d'orgue » grammatical, mis en valeur par la rime en « ura » (v. 11 et 14). La régularité de la répartition syntaxique structure l'écriture, la canalise. Néanmoins, la syntaxe n'est pas qu'une limite de l'espace, elle est aussi sa matière, qui permet la présence visible du poème sur le blanc de la page, notamment lorsque le vers s'étale, étiré par une adjectivation abondante.

Dans le sonnet « A la pintura mural »<sup>42</sup>, les énumérations impriment sur le vers un flux chaotique. Tout au long du premier quatrain, le substantif « extensión » (v. 1) est développé, nuancé, enrichi, non seulement par une syntaxe complexe où s'accumulent adjectifs et compléments d'adjectifs, mais aussi par les enjambements aux vers 1 et 2, 3 et 4. Le terme « cauce » (v. 3) fait écho à « extensión » qui désigne le même référent (la peinture murale). Cependant, à la dimension statique du premier terme se substitue le dynamisme du second. Le mouvement est illustré par l'enchaînement de compléments du nom (« de luz », v. 3) ou circonstanciels (« para la suelta vena ») prolongés par une proposition subordonnée relative sur tout le vers 4. Le phénomène se poursuit dans le second quatrain avec l'énumération d'adjectifs. La longueur des termes (de cinq, trois et quatre syllabes au vers 5) est mise en valeur par une accentuation proparoxytone relativement inhabituelle en espagnol et qui pèse sur le rythme de la lecture. L'énumération implique la disparition des connecteurs du discours (prépositions, articles) et la régularité des termes énumérés (des substantifs de trois syllabes en moyenne). Elle confère aussi une dimension visuelle à la strophe dans le premier tercet où les adjectifs, nombreux et longs, constituent la matière même de l'étendue versale alors que l'espacement des accents, avec la suite de cinq syllabes atones (« ávida arquitectónica », v. 11) permet une lecture rapide et sans pause. Si l'étalement phrastique et métrique « miment » celui de la peinture murale, il s'agit bien d'un outil de l'élaboration du sonnet comme forme

<sup>41</sup> *Poesía III, op. cit.* p. 131.

<sup>42</sup> *A la pintura, in Poesía III, op. cit.* p. 128.

visuelle. En outre, syntaxe et métrique sont associées à d'autres outils proprement « visuels » par lesquels le poème suggère une image.

### 3.2 La forme-sonnet : vers un portrait suggéré

Cette cohérence entre le référent (une peinture qui occupe l'espace) et la forme du poème met en valeur le sonnet comme unité visuelle et globale. Ainsi, dans le poème « Ramón »<sup>43</sup>, qui brosse de manière détournée un portrait de Ramón Gómez de la Serna<sup>44</sup>, la représentation de l'objet (le personnage) se fait par l'implication de l'espace de la page. Le prénom « ramón » est répété à treize occurrences et les lettres qu'il comporte réapparaissent dans le lexique de manière quasi obsessionnelle : quinze mots en contiennent au moins trois, comme « golondrina » (v. 3), « trapero » (v. 7), « trombón » (v. 11). L'omniprésence du nom de Ramón, illustrée par la répétition (aux effets visuels et sonores) de « ón » à la fin de chaque terme « ramón timón tampón » (v.12) traduit une obsession pour la figure centrale. Alors que l'identité du personnage envahit l'espace poétique, paradoxalement, le portrait formellement élaboré est surtout symbolique, mais c'est aussi un portrait psychologique qui est suggéré par la composition formelle du poème.

Le sonnet évoque, par allusion, l'homme Ramón Gómez de la Serna, ses opinions politiques (cf. le terme « franquista », v. 1) mais également l'auteur de *Pombo*, de *Senos*, *El doctor inverosímil* ou encore *El incongruente*, recueils du poète auxquels renvoient respectivement les vers 4, 5 et 13<sup>45</sup>. Là aussi, le rapport avec la figure de « Ramón » est formel : le caractère elliptique de ces allusions imite le style poétique des « greguerías » de R. Gómez de la Serna. La définition qu'en propose Rodolfo Cardona<sup>46</sup> comme d'une « yuxtaposición incongruente » dont on peut se demander si elle provient d'une « asociación intelectual, conceptual » ou du subconscient, correspond bien à la formulation adoptée par R. Alberti et à l'ambiguïté de ton de cet hommage controversé où les reproches affluent (« por qué franquista tú », v. 1<sup>47</sup>). Le terme « elefante » (v. 2), par exemple, peut connoter l'influence de Ramón Gómez de la Serna sur la poésie du XXe siècle<sup>48</sup>, notamment R. Alberti, mais renvoie également à une figure de cirque, lourde et maladroite (« torpe », v. 1). Cette connotation seconde explique la présence du terme « payaso » dont la visualisation permet à son tour de suggérer « harina » (v. 2), allusion humoristique à son maquillage blanchâtre. Ces glissements isotopiques provenant d'associations d'idées et engendrant des jeux de mots renvoient à l'équation proposée par le poète lui-même : « metáfora + humor = greguería »<sup>49</sup>.

Le portrait de Ramón est suggéré par des moyens formels : la confrontation d'isotopies illustre le choc de son revirement politique, de même que l'allitération en « t » et la

<sup>43</sup> *Fustigada luz in Poesía IV, op. cit.* p. 407.

<sup>44</sup> *Ibid.* p. 1073, note 1.

<sup>45</sup> G. Santoja, *ibid.* p. 1073-1074.

<sup>46</sup> Gómez de la Serna R., *Greguerías, Madrid, Cátedra, Ed. de Rodolfo Cardona, 1993, p. 15.*

<sup>47</sup> La position politique de R. Gómez de la Serna est rapidement évoquée dans *Historia de la literatura española* (coordonné par Jesús Menéndez Peláez, León, Everest, 2005, p.694).

<sup>48</sup> Cf. Zimmermann M.-C. (*Poésie espagnole moderne et contemporaine*, Paris, Dunod, 1995, p. 63), ou encore *Historia de la literatura española*, sous la direction de Jesús Menéndez Peláez, *op. cit.* p. 560 et 572). Evelyne Martin Hernández commente également : « On peut se demander si les voix prestigieuses du 'groupe' 27 aurait eu la liberté, la créativité métaphorique qu'on leur reconnaît si ces poètes n'avaient lu et connu Ramón » (*Ramón Gómez de la Serna, études réunies par Evelyne Martin Hernández*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise pascal, CRLMC, 1999, p. 5). Il peut également s'agir d'une allusion biographique puisque comme précise Evelyne Martin Hernández, R. Gómez de la Serna était « capable de faire une conférence dans un cirque, juché sur un éléphant ».

<sup>49</sup> Cité par Cardona R., *ibid.* p. 20.

juxtaposition de deux accents toniques dans l'expression « franquista tú torpe » (v. 1). La syntaxe disloquée (principalement au vers 8 avec l'accumulation de prépositions parfois contradictoires) renvoie également à cette difficulté à « cerner » la personnalité du poète en plus d'évoquer indirectement son style poétique. Portrait difficile – trait autour du personnage difficile à tracer – et syntaxe coïncident. L'écriture elle-même est un outil, formel et sémantique, pour son élaboration : en effet, l'orthographe de « tío-vivo » (v. 6), très proche graphiquement et phonétiquement identique à « tiovivo » (manège) déstructure et révèle dans le même temps le « contenu » formel du terme « d'origine ». Cette réélaboration en renouvelle et en enrichit le sens : « Tío » (au sens d'« oncle ») pourrait renvoyer encore à une filiation littéraire entre R. Gómez de la Serna et R. Alberti, « vivo » pourrait faire allusion avec ironie et humour (noir) à la mort du poète survenue peu avant l'écriture de ce poème<sup>50</sup>. Encore une fois cette technique semble propre aux « greguerías » définies par R. Gómez de Serna lui-même comme une « renovación del lenguaje por su destrucción »<sup>51</sup>. La forme du mot est donc susceptible de déterminer, voire de délimiter sa richesse sémantique. Dans un langage totalement ou en partie disloqué, la lettre peut ressurgir comme forme visuelle.

### 3. 3 La typographie et la lettre-dessin :

Nous avons mentionné le rôle syntaxique (donc sémantique) de la ponctuation<sup>52</sup> : nous verrons qu'elle est également un outil formel, permettant la visualisation de l'écriture. La récurrence des virgules impliquée par l'énumération, dans le sonnet « Nocturno intermedio 2 »<sup>53</sup> traduit un véritable « défilé » d'objets dont l'énumération couvre les deux quatrains. Cette profusion syntaxique malmène la limite versale, avec l'enjambement « sirremático »<sup>54</sup> entre les vers 1 et 2, créant un déséquilibre entre les différents espaces du poème – le vers, la ligne, la phrase – à la mesure des motifs monstrueux évoqués par la suite. La succession, pêle-mêle, d'objets et personnages, animaux ou humains, mixtes parfois (« niños cangrejos », v.7, « monjas garbanzos, frailes panecillos », v. 8) produit un tableau étonnant. Au vers 5, la discordance sémantique entre les termes « bisoñés, bocios, gafas » invitent à la visualisation d'un être parodié, ridicule, voire monstrueux.

A cette visualité du référent s'ajoute celle du poème. La monstrueuse diversité des « êtres » énumérés est en effet rendue par la juxtaposition des lettres. Signifiante dans le mot, la lettre l'est également sur la page où elle se « dessine » autant qu'elle désigne, comme le quadruple « v » de l'expression « calvas vulvas viejas » (v. 3). Le mot transcende sa condition de signe pour devenir « image », au sens sartrien du terme<sup>55</sup> : il ressemble à son objet. Plus symboliquement, les crochets des « j » (six occurrences) s'agrippent à la rondeur des « o » (vingt-et-un sur les huit vers des quatrains). La verticalité des « b » (v. 5), des « l » (onze cas) ou encore des « ll » (quatre fois, à la rime, dans les quatrains) tranchent avec la linéarité versale, particulièrement dans le second quatrain :

Bisoñés, bocios, gafas, lobanillos,  
narices salpicadas de lentejas,  
niños cangrejos, célibes almejas,  
monjas garbanzos, frailes panecillos.  
(v. 5-8)

<sup>50</sup> Santoja G., *ibid*, p. 1073, note 1.

<sup>51</sup> Cité par Rodolfo Cardona, *ibid*. p. 34.

<sup>52</sup> Cf. *infra*, p. 8.

<sup>53</sup> Roma, *peligro para caminantes in Poesía IV*, op. cit. p. 156.

<sup>54</sup> Quilis A., *Estructura del encabalgamiento en la métrica española*, Madrid, Revista de Filología española, 1964, p. 95.

<sup>55</sup> *Op. cit.* p. 49.

Le contraste visuel engendré par les lettres est représentatif du défilé de monstres, souligné par l'allitération, visuelle et sonore, de la forme tortueuse du « s » : « pasan cosas oscuras » (v. 1), « pasan, pasan, oscuras, sordamente » (v. 9). L'alternance des voyelles sonores « o » et « a » en souligne l'assourdissante bigarrure, jusque dans le mot final « Roma ».

La totalité de la forme-sonnet est donc mise en jeu, visuellement, de l'espace poétique le plus réduit (la lettre) au plus large, le poème, articulé par la répétition du verbe « pasar » au début du premier tercet. Si cette construction binaire correspond à l'une des structures traditionnelles du sonnet, on peut sans doute dire qu'elle exprime particulièrement le déséquilibre, la « disproportion physique » d'une forme décrite par T. de Banville<sup>56</sup> comme une « figure dont le buste serait trop long et dont les jambes seraient grêles et courtes ». L'anthropomorphisme du sonnet fait de lui une sorte de portrait grotesque, en accord avec le référent monstrueux qu'il désigne ici, image à la fois référentielle et, donc, symbolisée, convergence, voire mimétisme, entre fond et forme rappelant le calligramme.

Le poème « 60 Miguel Otero Silva 60 »<sup>57</sup> joue également avec cet anthropomorphisme du portrait dont il fait une pierre angulaire de la relation entre signifiant et référent. L'omniprésence de la figure centrale guide la lecture du poème-acrostiche. Le nom de « Miguel Otero Silva » (v. 1), syntaxiquement isolé, constitue un premier axe horizontal auquel répond la première lettre de chaque vers formant un second axe de lecture, vertical. La présence du personnage « quadrille », en quelque sorte, tout le poème. Elle est également suggérée par divers phénomènes visuels comme la répétition des chiffres qui entourent le titre comme par un jeu de miroir (repris au vers 2 : « 60 miradores »). La répétition visuelle et formelle pourrait symboliser celle de l'histoire : G. Santonja précise en effet que 1960 est l'année des retrouvailles de R. Alberti et M. Otero Silva<sup>58</sup>. Cette résonnance du fond dans la forme se constate d'ailleurs dans la redondance des termes « Miguel » et « amigo » (v. 9). La juxtaposition de deux termes de référent identique reprend l'idée de retrouvailles, suggérées phonétiquement et visuellement par la répétition des lettres « m » et « g » qui se font écho de part et d'autre du vers. Puis les verbes « repito » et « digo » (v. 10) engendrent de nouveau une résonnance sémantique, également connotée par la construction phrastique. L'antéposition du verbe qui dit la répétition par rapport à celui qui dit l'acte simple illustre cet écho reproduit à l'infini. Enfin, les deux vers « ajoutés » à la forme traditionnelle du sonnet illustrent graphiquement le désir du locuteur de poursuivre une relation, comme si l'« estrambote » prolongeait l'amitié elle-même. La signature du poète, sur laquelle s'achève la composition (« lo firma en Roma, de su mano », v. 13) souligne la dimension concrète du poème qui, s'il célèbre la relation avec M. Otero Silva, la perpétue également, transcendant son statut de « discours » pour se convertir en « acte ». N'est-ce pas là la marque de la puissance formelle du sonnet ?

Dans l'œuvre de R. Alberti, le sonnet entretient des rapports aux arts visuels multiples, que le poème les désigne comme un signe, qu'il reflète, comme un miroir, leur complexité, ou qu'il en propose une ekphrasis ou un commentaire. Ces modalités de « recreation » des arts visuels nous ont permis d'interroger la nature du passage du pictural au verbal. En effet, le sonnet-portrait qui se construit en tableau, adopte les contours et la composition d'un art initialement visuel. Tout comme le sonnet-paysage, autre « pont transesthétique » qui suppose

<sup>56</sup> Cité par Ughetto André, *Le sonnet, une forme européenne de poésie*, Paris, Ellipses, 2005, p. 13.

<sup>57</sup> *Otros versos*, in *Poesía IV*, op. cit. p. 345.

<sup>58</sup> Op. cit. p. 1061.

la mise en relation de deux médiums, il permet l'élaboration en son sein de plusieurs types d'images. La perception visuelle, contemplée, interpellée, décrite, est rarement dissociable de cette spécificité du langage, de ces métaphores qui transmettent de l'imagination et révèlent la subjectivité du locuteur. La correspondance entre image visualisée et imaginée, enfin, engendre un troisième type d'image : celle, réelle, concrète, celle du sonnet déployé sur la page, celle de ses vers étalés par la syntaxe, la ponctuation, la métrique. Là encore le portrait est un type de composition qui révèle l'anthropomorphisme du sonnet dont le sens (référentiel) et la forme semblent toujours converger. Le sonnet apparaît enfin comme une forme visuelle, par le biais de la typographie et de la lettre, lorsque le signe (le mot) transcende sa nature binaire et se met à dessiner...

## BIBLIOGRAPHIE

- Alberti Rafael, *Obra completa, Poesía* (volúmenes I, II y IV), Madrid, Seix Barral, 2006.
- Alberti Rafael, *La arboleda perdida*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, tome 1.
- Aquien Michèle et Molinié Georges, *Dictionnaire littéraire*, Paris, Pochothèque, 1999,
- Bergez Daniel, *Littérature et peinture*
- Dupuis-Labbé Dominique, *Picasso érotique*, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 2001.
- Genette Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.
- Graziani Françoise, « Le concetto dans le sonnet », in *Le sonnet à la Renaissance*, Actes des troisièmes journées rémoises 17-19 janvier 1986, sous la direction d'Yvonne Bellenger, Paris, Aux amateurs de livres, 1988.
- Jakobson Roman, *Questions de poétique*, Paris, Editions du Seuil, 1977.
- Laize Hubert, *Aristote, La poétique*, Paris, Presse Universitaire de France, 1999.
- Martin-Hernández Evelyne, *Ramón Gómez de la Serna, études réunies par Evelyne Martin Hernández*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise pascal, CRLMC, 1999.
- Menéndez Peláez Jesús (dir.), *Historia de la literatura española*, León, Everest, 2005.
- Pommier Edouard, *Théories du portrait*, Paris, Gallimard, 1998.
- Roig Miranda María, « Les sonnets de Quevedo » in *Le sonnet à la Renaissance*, Actes des troisièmes journées rémoises 17-19 janvier 1986, sous la direction d'Yvonne Bellenger, Paris, Aux amateurs de livres, 1988.
- Reverseau Anne, « Bernard Vouilloux et les problèmes méthodologiques du champ de recherche texte/image », <http://www.poesie-arts.com/Bernard-Vouilloux-et-les-problemes.html>
- Ughetto André, *Le sonnet, une forme européenne de poésie*, Paris, Ellipses, 2005.
- Vouilloux Bernard, *Le langage de l'art et les relations transesthétiques*, Paris, Ed. de l'éclat, 1997.
- Wanlin Nicolas, *Ekphrasis, problématiques majeures*  
[www.fabula.org/atelier.php?Ekphrasis%3A\\_prob%26acute%3Bmatiques\\_majeures\\_de\\_la\\_notion](http://www.fabula.org/atelier.php?Ekphrasis%3A_prob%26acute%3Bmatiques_majeures_de_la_notion)

Lucie Lavergne